

# Tra Venezia e l'Europa: gusto e disgusto nel teatro di Goldoni

di Mariagabriella Cambiaghi  
[maria.cambiaghi@unimi.it](mailto:maria.cambiaghi@unimi.it)

The paper aims to investigate the idea of taste in the comedies of Carlo Goldoni. In 1750 Goldoni presents on the stage *Il cavaliere di buon gusto*, where good taste is characterized by measure and dignity in manners and conduct in everyday life. In the sixties, however, this optimistic idea is changing and in 1762 with *Una delle ultime sere di Carnevale*, the way of life of the characters and their relationship to the society are problematic e melancholic. The good taste is now a new mixing of comic and pathetic, that Goldoni seeks to introduce in his theatrical works for the *Comedie Italienne*, during his stay in Paris.

---

È opportuno precisare subito che non sono una studiosa di estetica, ma una storica del teatro, e questo non tanto per mettere le mani avanti, come si suol dire, quanto piuttosto per richiamare l'attenzione sul tipo di approccio del mio intervento, che vuole esplorare le relazioni tra gusto e teatro nelle sue ricadute concrete sulla scena, sulle reazioni del pubblico, così come sulle modalità produttive degli autori, cogliendo spunti nei testi e nei documenti del tempo.

Il campo di osservazione prescelto è, all'interno del Settecento, il momento del passaggio dell'Italia dal ruolo di *leadership* nello spettacolo europeo a quello di secondo piano nella produzione e nella esportazione di nuovi generi. A metà del XVIII secolo, Venezia è ancora per poco la capitale europea del teatro, cioè la città dove l'offerta spettacolare per numero di sale e varietà dei generi rappresentati non ha pari altrove. Nel secolo precedente da Venezia sono partiti i prodotti spettacolari che si sono imposti in Europa, come il melodramma e la Commedia dell'Arte e, ancora negli anni centrali del Settecento, grazie all'operato di Carlo Goldoni, la commedia ha riconquistato un primato di importanza per novità dei contenuti e attrattiva sul pubblico; ma sono anni delicati, di trasformazione e di passaggio, in cui la città va perdendo il suo primato culturale e economico, a vantaggio di centri

emergenti nei paesi stranieri e di un interesse più vasto verso il contesto internazionale.

È appena il caso di ricordare che la riforma del teatro di Goldoni è soprattutto un processo di rinnovamento dello spettacolo e del gusto del pubblico, ma è da qui che è utile partire per ricercare nel teatro drammatico di quegli anni gli elementi di nostro interesse. Basta ripercorrere le pagine della *Prefazione* all'edizione Bettinelli, pietra miliare della riflessione teorica goldoniana, resa famosissima dal binomio fondativo Mondo e Teatro, per accorgersi come il «buon gusto» risulti centrale nelle intenzioni del drammaturgo, che addirittura dichiara di avere maturato la sua vocazione alla riforma, dopo essere stato «osservator attentissimo delle commedie, che sui vari teatri d'Italia [...] rappresentavansi, <il che> me ne fece conoscere e compiangere il gusto corrotto»<sup>1</sup>.

Gusto e disgusto si potrebbero dire all'origine dell'impresa teatrale goldoniana che, infatti, si propone di precisare, proprio in questo 1750, anno cruciale della riforma della commedia, che cosa egli intenda, sia dal punto di vista teorico, sia soprattutto in senso operativo, per trasformazione della scena teatrale.

Sotto il primo aspetto, la *Prefazione* Bettinelli contiene diversi elementi per identificare il buon gusto in teatro con «il semplice, il naturale»<sup>2</sup>, capace di imporsi nel cuore dello spettatore, e per ribadire che il piacere del pubblico e non le regole degli antichi è il principio estetico cui un autore drammatico deve ricondurre la strategia compositiva delle sue commedie, rivelando come Goldoni si allinei perfettamente con il suo secolo.

È, tuttavia, ancora più interessante approfondire l'osservazione, più volte ripetuta dal veneziano nelle pagine della Bettinelli, circa la necessità di identificare in modo preciso il gusto del suo pubblico e della sua nazione, facendo di questi elementi fattori di riferimento costante per la composizione del testo: «I gusti delle nazioni son differenti, come ne son differenti i costumi

---

<sup>1</sup> C. Goldoni, *Prefazione a Le commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneto*, Bettinelli, Venezia 1750, in Id., *Memorie* (1787), a cura di P. Bosisio, tr. it. di P. Ranzini, Mondadori, Milano 1993, p. 763.

<sup>2</sup> Ivi, p. 766.

e i linguaggi»<sup>3</sup>. Poco oltre, Goldoni continua riconoscendo che «una delle principali lezioni venutagli dal Teatro» - suo fondamentale “libro” di apprendimento insieme al Mondo – è stata quella del «gusto particolare della nostra Nazione, per cui io debbo scrivere, diverso in ben molte cose da quello dell’altre»<sup>4</sup>.

Risulta quindi chiaro come per lui il gusto divenga un riflesso del costume e del linguaggio e, quindi, uno dei fondamentali connotati di una società; non si tratta perciò tanto di introdurre una diversa teoria drammatica, con nuovi temi, motivi, linguaggi e tecniche espressive, ma di introdurre nella scrittura e nella sua risoluzione scenica precisi rimandi ai valori e alle prospettive sociali dell’ambiente cui ci si rivolge. Il teatro risulta lo strumento più idoneo a farsi mezzo di divulgazione rapido, popolare e trascinante della nuova dimensione, grazie alla ricchezza di situazioni che portano sulla scena la realtà di vita di un popolo, esaltandone le differenze e le abitudini, per farsi al contempo specchio e modello del vivere sociale.

È questo infatti il principio che trapassa nelle commedie, a partire dal capitale anno 1750, quello delle sedici commedie nuove: la commedia che nel dicembre 1750 chiude a Venezia quell’annata leggendaria è *Il cavaliere di buon gusto*, il cui intreccio ruota attorno ad uno stile di vita che diviene il manifesto della sensibilità della classe media italiana. Lo stesso autore sente il bisogno di spiegare il titolo quando nelle *Memorie* lo presenta al pubblico francese:

[...] feci seguire un’altra [commedia] fondata sugli usi della società civile, intitolata *Il cavaliere di Buon Gusto* che potrebbe essere tradotto in francese *L’homme de goût*. È vero che un simile titolo annuncerebbe in Francia un uomo istruito nelle scienze e nelle arti e, invece, l’italiano di buon gusto da me ritratto nella commedia è un uomo che, con una modesta fortuna, riesce ad avere una bella casa, servi scelti, un cuoco eccellente e brilla in società come se fosse un uomo molto ricco, senza peraltro fare male ad alcuno e senza disonestare le proprie finanze.<sup>5</sup>

Da queste parole risulta evidente come per Goldoni la nozione di gusto non si limiti a designare un orientamento teorico che consente di apprezzare la

---

<sup>3</sup> Ivi. p. 764.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> C. Goldoni, *Memorie*, cit., II parte, cap. XI, pp. 345-346.

bellezza e le arti, ma si concreti in una prassi comportamentale, venendo a coincidere con una condotta basata sull'equilibrio e la misura, che prescinde dall'appartenenza alla classe sociale. Non è, infatti, un caso che il protagonista Ottavio sia un cavaliere, cioè un esponente della classe nobiliare, che tuttavia non si vergogna di esercitare la mercatura e di fare affari con Pantalone, facendo fruttare il proprio patrimonio familiare e utilizzando parte degli utili per ospitare e favorire gli amici, godendo della loro compagnia. Come l'autore scrive nella lettera dedicatoria delle commedia, la vicenda vuole mostrare sulla scena «que' pregi, que' costumi, quegli esercizi che possono caratterizzare il vero Cavaliere di buon gusto», identificandoli certo nella «generosità, gentilezza, contegno, amor per le Lettere», ma, ancora di più, nel «brio nelle conversazioni, magnificenza dei trattamenti, spirito pronto, faconda lingua e sincerissimo cuore»<sup>6</sup>.

La tavola del cavaliere è una sorta di manifesto del suo *modus vivendi*, così come viene raccontata in I,6 al nuovo maestro di casa, il servitore Brighella, promosso all'incarico per i propri meriti di onestà e fedeltà. Si tratta di una tavola nobiliare, ben fornita di portate, ma da cui è bandito ogni eccesso e, si potrebbe dire, ogni esotismo e stravaganza, visto che il padrone di casa si preoccupa di controllare la lista della spesa, di definire la provenienza dei cibi e la affidabilità dei fornitori, oltre che di controllare preliminarmente il menù.

OTT. Sì, già lo sapete. Alla mia tavola hanno da poter venire gli amici senza essere invitati. Dodici coperte ordinariamente si preparano dal credenzier, e se cresce il numero delle persone, si aggiungono de' tavolini. Due portate di sei piatti l'una è il mio ordinario. Qualche volta si levano le zuppe e si cambiano i laterali, e i dodici piatti si fanno diventar sedici; ma una tavola di dodici piatti caldi è cosa discreta per un pranzo di tutti i giorni. Il vino della mia cantina per pasteggiare è assai buono. Due fiaschi e due bottiglie si daranno ogni giorno, e all'ultimo il rosolio ed il caffè. La sera non si fa cena. Chi vuol mangiare, ordini a voi ciò che vuole; e fateli servire nella loro camera. Questo è il mio ordinario. Nelle occasioni di trattamento, vi darò io le commissioni, a misura dell'impegno in cui mi troverò. Siate economo nello spendere, insinuate al cuoco di variar sempre nei piatti, di farli saporiti e di gusto, ma che non getti superfluamente; mentre tutto quello che io spendo, ho piacere che si goda, e se spendo sei, desidero, se si può, farlo comparire per dieci.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> C. Goldoni, *Il cavaliere di buon gusto* (1750), in Id., *Tutte le Opere*, a cura di G. Ortolani, Mondadori Milano 1939, Vol. III, lettera dedicatoria a Giovanni Mocenigo, p. 413.

<sup>7</sup> Ivi, I, 6, p. 429.

Il cavaliere è liberale, amante della buona compagnia e aperto all'ospitalità degli amici anche improvvisi ma, attento alla misura, detesta ogni spreco: esige di conoscere per tempo la lista dei piatti, dispone che gli avanzi vengano dati in beneficenza, come ribadisce nel dialogo con Pantalone, suo procuratore d'affari, della scena 7 del primo atto, in cui si comprende quanto il modello comportamentale di Ottavio venga ad identificarsi con l'azione morale, la correttezza nei rapporti personali e professionali, ma altresì con l'oculatezza e l'impegno diretto nella gestione del proprio patrimonio. Il «buon gusto» diviene, quindi, l'atteggiamento che contraddistingue la condotta sociale dell'uomo aristotelico e che, lungi dall'identificarsi in modo univoco con il possesso di una cultura raffinata e con la capacità di saper apprezzare la bellezza artistica, va investendo la totalità del suo operato e del suo pensiero. L'elevatezza e la delizia della vita nobiliare si accordano armoniosamente con l'etica borghese, fondata sul lavoro e sulla misura, cui corrisponde l'onorabilità dei comportamenti. Ciò è precisamente ribadito nel finale:

OTT. Andiamo a divertirci, andiamo a godere di quel bene che il cielo e la fortuna ci danno. Goder il mondo onestamente, con buona allegria, senza offender nessuno, senza macchine e senza mormorazioni, è quella vita felice, che costituisce il Cavalier di buon gusto.<sup>8</sup>

D'altronde, della novità di Goldoni in questa commedia sotto il profilo del gusto, inteso come stile di vita naturale e condotto «senza macchine e senza mormorazioni», si fa garante niente meno che Voltaire che, in una lettera del 10 maggio 1763, gli scrive:

Je viens de relire l'*Avventuriere onorato*, il *Cavaliere di buon gusto* e *La locandiera*. Tout cela est d'un goût entièrement nouveau; et c'est, à mon sens, un très-grand mérite dans ce siècle-ci. Je suis toujours enchanté du naturel et de la facilité de votre style.<sup>9</sup>

Eppure a questa altezza cronologica, l'ottimismo di fondo che sostiene quello che Voltaire definisce il *nouveau goût*, identificandolo con il *naturel* e la *facilité*, propri dell'approccio dell'autore al contesto sociale nei primi anni Cinquanta, si è ormai stemperato in una disillusione ben più amara che

---

<sup>8</sup> Ivi, III, scena ultima, p. 481.

<sup>9</sup> "Lettera di Voltaire a Goldoni, 10 maggio 1763", in C. Goldoni, *Tutte le Opere*, cit., vol. XIV, p. 813.

traspare nelle commedie dei primi anni sessanta, attraverso un senso di sottile, ma profonda irrequietezza che accomuna tutti i personaggi.

Ne è l'esempio la riunione di *Una delle ultime sere di Carnovale*, commedia progettata da Goldoni per il suo addio al pubblico di Venezia nel febbraio 1762, che si svolge quasi per intero attorno a un tavolo, preparato prima per il gioco, poi per la cena. Questo tavolo si rivela essere il centro della casa oltre che dell'azione, il fulcro intorno al quale si raccoglie la comunità borghese protagonista della commedia. Con una trovata scenica unica nel suo teatro drammatico, Goldoni predispone sul palcoscenico una grande tavolata, attorno a cui riunisce tutti i personaggi in una lunga serie di scene corali che, attraverso un calcolato gioco di scambi dialogici, permettono all'autore di mettere a fuoco le relazioni interpersonali dei commensali, ma al contempo di rivelare le pulsioni interiori e le ossessioni represses di ciascuno. Tale processo di svelamento si sviluppa dapprima attraverso la lunga partita a carte che domina l'atto secondo della commedia, ripresentandosi per il finale risolutore nella seconda parte del III atto, quando tutti si siedono a tavola per la cena:

Tinello, con tavola lunga apparecchiata per dodici persone, con tondi, posate, sedie, ecc., con quattro lumi in tavola, e varie pietanze in mezzo, fra le quali dei ravioli, un cappone, delle paste sfogliate ecc. Una credenziera in fondo, con lumi, tondi, bicchieri, boccie, bottiglie ecc. Si tira avanti la tavola.<sup>10</sup>

E questo l'ultimo apparato scenico della commedia «veneziana e allegorica», come la definisce lo stesso autore nelle *Memorie*, che Goldoni progetta per congedarsi dal suo pubblico e per fare il bilancio di una stagione professionale e umana: i due piani di lettura, quello realistico e quello allegorico, si compenetrano soprattutto nelle figure di due fra i personaggi più significativi. Da un lato c'è Anzoletto, il disegnatore di tessuti pronto a trasferirsi in Moscovia, sotto cui si nasconde la figura di Goldoni autore in partenza per la Francia; dall'altro c'è Momolo, il giovane e scherzoso *manganer*, maestro artigiano, sotto il quale è possibile – sulla scorta della critica - riconoscere un'altra faccia di Goldoni, quello delle prime commedie e della comicità scanzonata e un po'sbruffona, ma anche della laboriosità onesta e solidale,

---

<sup>10</sup> C. Goldoni, *Una delle ultime sere di Carnovale*, a cura di G. Pizzamiglio, Marsilio, Venezia 1993, III, 9, p. 137.

presente nel *Momolo cortesan* e nelle altre commedie dedicate a questo personaggio, identico nel nome al *manganer* del *Carnovale*.

Al centro della commedia le due figure si contrappongono per fisionomia e aspirazioni: Anzoletto è l'intellettuale che ha accettato la sfida di aprirsi al contesto internazionale, che si lascia attirare dal fascino del cosmopolitismo di matrice illuminista in un'impresa che aspira ad attuare un cambiamento del gusto. D'altronde, lo dice lui stesso già nel I atto:

ANZOLETTO: Xe un pezzo che i desegni de sto paese piase e incontra per tutto. [...] xe andà via dei laoranti e i xe stai ben accolti. Se gh'ha mandà de desegni, i gh'ha avù del compatimento; ma no basta gnancora. Se vol provar se una man italiana, desegnando sul fatto, sul gusto dei Moscoviti, possa formar un misto, capace di piaser alle do nazion. La cosa no xe facile, ma no la xe gnanca impossibile.<sup>11</sup>

È il sogno di Goldoni drammaturgo e intellettuale, quello di realizzare un «gusto misto», cioè una fusione delle tendenze nazionali in una nuova sintesi, che, nello specifico, associ il realismo delle sue commedie alle nuove istanze patetiche e spettacolari tipiche del secondo Settecento europeo, con una progettualità appena sfumata nel suo ottimismo dal riconoscimento della difficoltà di un'operazione che, solo dieci anni prima, lui stesso aveva giudicato non praticabile, e persino poco utile per il pubblico.

Momolo è, invece, l'artigiano che resta all'interno di un ambiente che è capace di leggere con un sguardo disincantato, raccogliendo i frutti del proprio lavoro e dei propri affetti in una dimensione veneziana, raccolta e domestica. Come spesso nel Goldoni di questi primi anni sessanta, il teatro è visto in contrapposizione alla dimensione casalinga e interna, nella difesa di una moralità familiare contro un esterno diventato incerto.

C'è una frase chiave che Momolo pronuncia in I, 9, poco dopo la sua entrata in scena:

BASTIAN: Momolo, quanto xe che no andé alla comedia? (*a Momolo*)  
MOMOLO: Xe un pezzo, in sti ultimi zorni, mi no ghe vago. Me piase più cussì: quattro amici, un gotto de vin, una fersora de maroni.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Ivi I, 15, p. 87. Sottolineati miei.

<sup>12</sup> Ivi, I, 9, p. 71.

È abbastanza curiosa questa avversione alla commedia proprio nei giorni di massima affluenza del pubblico, come erano le «ultime sere di Carnevale». Momolo dà quindi un preciso segnale di disgusto, o almeno di distacco rispetto all'ambiente esterno, che è interessante indagare. Se si va a vedere cosa fosse rappresentato nei teatri veneziani in quel febbraio 1762, si scopre che il maggiore successo della stagione è *Turandot* di Carlo Gozzi, forse la massima e più riuscita espressione del suo teatro fiabesco, irrazionale e giocato sul puro spettacolo e sul gioco scenico delle maschere e dell'attore. *Turandot* debutta il 22 gennaio 1762 e tiene il palcoscenico del teatro San Samuele per tutta la stagione con enorme successo di pubblico, cui si contrappone il tiepido consenso delle tre repliche della nostra commedia, debuttata il 16 febbraio dello stesso anno.

Il gusto ludico del teatro come puro divertimento si pone quindi contro quello del naturale e del semplice che aveva trionfato negli anni cinquanta e che nelle parole di Momolo è rappresentato dagli amici, dal bicchiere di vino e dalla padellata di castagne.

A maggior ragione, perciò, la tavola del III atto di *Una delle ultime sere* diventa rappresentativa di un orientamento culturale e comportamentale preciso, che si riassume nella dignitosa e malinconica rappresentazione nella riunione degli attori-tessitori nella casa laboratorio di Zamaria.

È Momolo e non Anzoletto il vero protagonista di questo atto conclusivo, si potrebbe dire, di una intera fase del teatro goldoniano. Come si è detto più volte in questo convegno, la tavola è l'elemento che rappresenta il consesso sociale, e questa illustra bene i chiaroscuri del mondo borghese veneziano di quegli anni, con i suoi elementi di gusto e disgusto, esteticamente intesi. Il compito di gestire in tutti i sensi il canone del gusto è riservato a Momolo, credenziere e trinciante di una cena di cinque portate che, dispensando le vivande, innesta anche le soluzioni dei problemi dei convitati: è Momolo che più volte invita a un brindisi collettivo, ma è significativo che esso venga sempre rifiutato dalle obiezioni di qualcuno: segno che il mondo non è pacificato, che i conflitti non sono risolti e i problemi restano aperti. Solo nella scena finale i contrasti sembrano ricomporsi con la creazione di tre nuove coppie e la promessa di tre matrimoni: quello di Anzoletto con la giovane



Domenica, quello del padre di lei Zamaria (con l'anziana Madama Gatteau) e infine, quello di Momolo che, dopo aver assunto l'incarico di gestire la bottega di Zamaria durante la sua assenza in Venezia, trova una collaboratrice-moglie in Polonia. La commedia rientra così nei canoni della tradizione, ma dei tre matrimoni solo uno è quello d'amore: Zamaria si sposa per accompagnare la figlia nel viaggio all'estero e Momolo per trovare un appoggio nella sua nuova mansione di responsabilità. Si può concordare con Ludovico Zorzi che Momolo «vincendo il proprio disgusto, rimane a riannodare le fila del discorso interrotto»<sup>13</sup>: il personaggio subisce un processo di maturazione, ma anche di disillusione nel corso della commedia, che lo porta alla presa di responsabilità nei confronti del mondo esterno, accolto anche nei suoi aspetti più incerti ed inquietanti, rappresentando una parte significativa dello spirito di Goldoni in partenza. All'amore per la sua città e il suo ambiente si mescola in questo Goldoni-Momolo finale una certa scontentezza, la percezione di un senso di limitato e di antiquato, di una angustia mentale che si intravede sotto i diversi aspetti della vita della Repubblica e dei suoi ordinamenti. C'è, quindi, al fondo della commedia un clima tutt'altro che sereno e risolto, in cui è possibile cogliere elementi riconducibili alla concezione estetica del disgusto soprattutto nelle figure femminili di Madame Gatteau e di siora Alba.

Mme Gatteau è il personaggio comprimario di una ricamatrice francese di passaggio in Venezia, sessantenne e tre volte vedova, eppure ancora sensibile al fascino della passione, tanto da incapricciarsi del giovane Anzoletto e da invitarlo con sé in Moscovia; costruito per le corde farsesche dell'attore Giuseppe Lapy che ne interpretava la parte *en travesti*, ha certo una resa dichiaratamente comica, ma nel suo significato allegorico contiene un retrogusto amaro, proprio lei che porta un nome che rimanda al mondo del dolce. Ella rappresenta infatti il gusto francese che si traduce in scena come atteggiamento eccessivo, caricato, pieno, proprio come i ricami che l'anziana artigiana introduce nei tessuti, ma anche come i suoi comportamenti, fatti di riverenze continue, di frasi affettate, di sospiri patetici e dalla scia di profumo che essa lascia dietro di sé.

---

<sup>13</sup> L. Zorzi, "Goldoni, Les Adieux (a proposito del Carnovale)" (1968), in Id., *L'attore, la commedia il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990, p. 278.

Proprio l'intenso alone di «lavanda e sampareglie» che la accompagna sin dal suo apparire è elemento che suscita il disgusto di Alba, che lo definisce «odore» e che proprio per l'insofferenza a tali intensi effluvi non la vorrebbe a tavola. La borghese veneziana Alba si configura così come un personaggio di donna intollerante e annoiata da tutto, afflitta da numerosi malesseri, ma ben determinata a non rientrare a casa, infastidita dagli odori di chi non vuole avere vicino, nauseata dal cibo durante la cena (solo perché ha già mangiato abbondantemente in cucina):

ALBA: Ho sentìo un odor che me fa morir [...]

MARTA: Anca mi ho sentìo qualcosa ma no capisso.

MOMOLO: Lavanda, sampareglie, odori che consola el cuor.

BASTIAN: Odori de Madama Gatteau.

LAZARO: Sia maledio sti odori.

ALBA: Me vien mal.

[...]

BASTIAN: [...] cara Madama, con quei vostri odori...

MADAMA: Pardonnez moi, monsieur. Je n'ai pas de mauvaises odeurs.

BASTIAN: Pardonnez-moi, madame, vous avez des oderurs détestables (*parte*).<sup>14</sup>

Goldoni si mostra acutamente ironico nell'impostazione del personaggio di Alba, che sotto la superficie comica della parodia della finta ammalata, rivela un fondo di nevrosi irrisolta e di tensioni represses nei confronti di un mondo con cui diventa difficile relazionarsi e riconoscersi.

L'insistito richiamo agli odori e alla nausea olfattiva presente in più momenti della commedia è un preciso riferimento all'ambito del disgusto<sup>15</sup>, giacché, fra tutti i sensi, quello dell'odorato è quello che più si assimila alla sensazione del rifiuto e del rigetto di qualcosa di instabile e inavvicinabile. Così, all'ingresso in scena di Gatteau, l'avversione al diverso si manifesta in Alba con la ripugnanza verso un effluvio che si percepisce come fonte di malessere: Goldoni riesce a cogliere e sapientemente ribaltare un tratto del costume settecentesco, dove i nobili profumano e i poveri olezzano, in una rilettura sociale e borghese in cui, quando si eccede la misura, anche il profumo diventa intollerabile. Infatti, non è un caso che l'insofferenza

---

<sup>14</sup> Ivi, II, 6, p. 116.

<sup>15</sup> Per la relazione tra olfatto e disgusto si veda in particolare lo studio di A. Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Flammarion, Paris 1982.

all'odore si trasmetta anche agli altri personaggi, che solidarizzano con Alba, uscendo con lei di scena, non prima che Bastian abbia definito il profumo di madama *détestable*.

La comunità veneziana si compatta contro l'artificiosa fragranza francese<sup>16</sup>, simbolo di un eccentrico e lontano stile di vita, percepito come inconciliabile con il proprio, tanto che nel terzo atto l'anziana ricamatrice francese viene ammessa alla tavola finale solo dopo un processo di purificazione degli odori che la borghese Polonia per ben due volte dichiara di avere svolto fuori scena (III, 1 e III, 10).

Anche gli altri tratti parodistici di madama Gatteau, eccessiva nel suo costume, patetica nella difesa di una bellezza ormai *fanée*, difesa dal trucco e continuamente mantenuta sotto controllo dal ricorso al portacipria con specchietto tascabile, nascondono un significato riposto: nel ribaltamento dei canoni dell'eleganza e della finezza della moda francese si cela il tentativo di esorcizzare il timore di un confronto con un mondo sconosciuto, fascinoso, ma anche destabilizzante, come poteva risultare Parigi agli occhi della 'provincia' veneziana.

Queste due figure dissonanti sono solo apparentemente assorbite dalla conclusione consolatoria della festa e dei matrimoni, ma denunciano lucidamente la precarietà dell'equilibrio dei commensali riuniti per il saluto ad Anzoletto, cui naturalmente spetta il congedo nella commedia, con uno di quei falsi lieto fini di cui Goldoni in quegli anni era diventato maestro.

La speranza del disegnatore in partenza dall'Italia è quella di portare il gusto italiano nel contesto internazionale, in una prospettiva di integrazione e di modifica dei propri «*dessegni*», operando come una sorta di mediatore culturale, che va da Venezia all'Europa. E, in effetti, a Parigi l'autore veneziano si confronta con la nuova emergente capitale dello spettacolo, in cui il suo teatro può davvero trovare una risonanza internazionale: i suoi debutti francesi dal 1763 al 1771 si guadagnano quasi sempre l'onore delle recensioni sulla *Correspondence littéraire, philosophique et critique*, così come su altri

---

<sup>16</sup> La «sampareglia» di cui parla Momolo nel brano riportato è infatti la deformazione italiana dell'espressione francese (*eau*) *sans pareil*, fragranza francese ottenuta dalla mescolanza di diverse essenze.

periodici prestigiosi, quali il *Mercure de France*, che aumentano la risonanza degli eventi spettacolari parigini.

Si può affermare che, in generale, la stampa transalpina riconosce appieno il talento di Goldoni per la perizia teatrale e il perfetto dosaggio dei mezzi scenici all'interno dei suoi lavori, ma esprime alcune riserve proprio sotto il profilo del gusto, giudicato estraneo alle aspettative del pubblico francese.

Qualche esempio può essere al proposito illuminante: su *L'amour paternel* (*L'amore paterno*) – prima produzione originale scritta per gli attori italiani di Parigi nel 1763 – il *Mercure de France* scrive:

L'habitude où nous sommes de ne nous plaire, de ne rire et de ne prêter quelqu'attention qu'aux scènes où paroissent ce qu'on appelle les Masques [...] tout cela n'a pas permis à M. Goldoni de les bannir ici comme il a fait de son Théâtre patriotique. Malgré cette espèce de servitude, qui au comique un peu chargé, il n'en a pas mis moins d'intrigue, moins de conduite et d'enchaînement dans la plupart des scènes, moins d'ordre et d'éloquence naturelle dans le style. Comme de nouvelles difficultés font ordinairement créer de nouveaux moyens aux véritables génies, celui-ci a tourné en plusieurs endroits de ses nouvelles pièces, le lazi au profit du sentiment; c'est particulièrement ce qu'on ne peut contester dans une scène de l'*Amour paternel* [...].<sup>17</sup>

Pur all'interno di un giudizio globale sul testo non completamente positivo, è interessante isolare l'accento alla «servitude» imposta all'autore dal repertorio proprio della Comédie Italienne, che esige la presenza delle maschere come garanzia comica per il pubblico, ma che, nonostante tutto, l'autore ha saputo piegare in una felice combinazione di comico e patetico, mettendo «le lazi au profit du sentiment». Qui è possibile ravvisare proprio la traccia di quel gusto «misto» che Anzoletto aveva auspicato nel *Carnovale* come nuovo tratto teatrale distintivo; è il sintomo del tentativo effettivamente messo in atto da Goldoni di operare all'interno della struttura parigina un rinnovamento della scrittura che combinasse le esigenze del teatro con gli orizzonti d'attesa del pubblico, in una sperimentale fusione di drammaturgia del passato e sentire presente.

Alcuni mesi più tardi, ecco ancora il commento del *Mercure* a *L'inquietude de Camille*, debuttata il 20 dicembre 1763, come seguito del fortunato *Les amours de Arlequin et de Camille*:

---

<sup>17</sup> “Comédie Italienne” in *Mercure de France dédié au roi*, vol. 1, avril 1763, pp. 192-193.

Le pathétique en est si naturellement lié au comique, qui naît de la naïveté des deux Personnages intéressans, que le coeur est incessamment partagé entre deux sentimens opposés; mais qui, par un art qu'on ne sauroit trop admirer, se réunissent pour le plaisir continuel du Spectateur.<sup>18</sup>

In questo caso siamo in presenza di un lavoro basato sul ritmo dell'azione e sulla girandola degli equivoci, secondo i canoni della tradizione dell'Arte, ma sul quale si innesta uno statuto innovativo del personaggio, che persegue un'unione di buffo e patetico, cosicché il riso del pubblico si stempera nella commozione e persino in qualche lacrima.

Proprio questa mescolanza è quella che guadagna allo spettacolo il consenso dell'uditorio parigino, in una sottile linea di equilibrio in cui, come si è visto, la comicità è bilanciata da elementi patetici che toccano il cuore del pubblico. Ma quando Goldoni cerca di introdurre, anche solo indirettamente, i contenuti e il gusto serio delle commedie riformate, il rifiuto è netto: il 1° maggio 1764 debutta *Camille Aubergiste*, che altro non è che *La locandiera*, riadattata in forma di scenario sulle misure artistiche degli attori della Comédie Italienne, la cui resa scenica è demolita sulle colonne della *Correspondance littéraire, philosophique et critique*:

Un autre poëte comique plus heureux, M. Goldoni, a donné, sur le théâtre de la Comédie- Italienne, une pièce intitulée *Camille, aubergiste*. Cette pièce est imprimée dans ses oeuvres sous le titre de *la Locandiera*; l'idée en est jolie [...]. Quoiqu'elle soit regardée comme une des meilleures pièces de Goldoni, elle n'a point eu de succès au théâtre de Paris. [...] Cet auteur a une grande fécondité et un art surprenant à tirer parti des incidents qu'il imagine, et qui sont d'un naturel qui charme. C'est dommage que, dans ses pièces imprimées, les discours, pour être trop vrais, soient presque toujours plats. Ce défaut ne se fait pas sentir dans ses canevas, où les discours sont abandonnés à la vivacité et au génie des acteurs qui improvisent; aussi ses pièces font elles un grand plaisir au théâtre. Il aurait bien mieux fait pour sa réputation de n'en faire imprimer que les canevas; on y aurait mieux remarqué les ressources de génie infinies dont elles sont remplies.<sup>19</sup>

Questa recensione è rivelatrice della ricezione francese di Goldoni da parte del pubblico degli intellettuali, giacché gli estensori-lettori della *Correspondance* sono esponenti di risonanza internazionale, con nomi prestigiosi quali Grimm, Diderot, Raynal, e il principale canale di diffusione

<sup>18</sup> "Comédie Italienne", in *Mercure de France dédié au roi*, vol. I, janvier 1764, p. 163.

<sup>19</sup> *Correspondence littéraire, philosophique et critique par Grimm et Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, nouvelle édition, Furne, Paris 1829, vol. III, Juin 1764, pp. 481-483.

del periodico è quello degli abbonamenti nelle corti europee e nei circoli degli intellettuali. Si intravede al fondo della recensione l'adesione a un'estetica strettamente letteraria, ancora regolata dai principi del classicismo e dalle norme di Boileau: i fatti della minuta quotidianità non sono interessanti su una scena di teatro, mentre il fondamento realistico degli scambi dialogici finisce per risultare banale e persino sciatto. Solo nell'artificio della comicità pura e del teatro ludico c'è spazio per il genio artistico di Goldoni, emblema del gusto italiano, il cui vertice espressivo si identifica appunto nei canovacci.

Ancora nel 1771, alla vigilia del debutto del *Bourru bienfaisant*, capolavoro del periodo francese, Goldoni si sente ripetere quasi la stessa cosa nell'incontro avuto con Jean Jacques Rousseau, che non si capacita che un italiano possa sfondare alla Comédie Française, cioè sul palcoscenico più prestigioso d'Europa, dedicato alla commedia seria e di carattere. Ecco come il veneziano racconta il dialogo con Rousseau nelle sue *Memorie*:

Signore, gli dico interrompendolo [...] ho appena scritto una commedia in francese... – Voi avete scritto una commedia in francese, riprende con aria stupita, che volete farne? – Farla rappresentare a teatro. – In quale teatro? – Alla Comédie Française. [...] La mia commedia è stata accolta. – Come è possibile? [...] – Come potete giudicare una commedia che non conoscete? – Conosco il gusto italiano e quello francese: sono troppo diversi l'uno dall'altro e, se mi permettete, non è alla vostra età che si comincia a scrivere e a comporre in una lingua straniera. – Le vostre osservazioni sono giuste, signore, ma le difficoltà si possono superare. Ho affidato la mia opera a persone di gusto, a conoscitori, e ne sembravano contenti... – Vi lusingano, vi ingannano, vi farete imbrogliare.<sup>20</sup>

Riaffiorano qui due posizioni contrapposte in materia di gusto: Rousseau si schiera per la diversità di gusto delle nazioni che nell'ambito della commedia, riconosceva - come indicato da Marmontel nella voce dell'*Encyclopedie*<sup>21</sup> - una netta differenza tra «le comique italien», fondato sul ritmo, gli equivoci e il

---

<sup>20</sup> C. Goldoni, *Memorie*, cit., III, XVI, p. 616.

<sup>21</sup> «Tel est le comique italien, aussi chargé d'incidens, mais moins bien intrigué que le comique Espagnol. Ce qui caracterise encore plus le comique Italien, est ce mélange de moeurs nationales, que la communication et la jalousie mutuelle des petits états d'Italie a fait imaginer à leurs poetes. On voit dans une même intrigue un Bolonnais, un Vénitien, un Napolitain, un Bergamasque, chacun avoir le ridicule dominant de sa patrie. Ce mélange bizarre ne pouvoit manquer de réussir dans sa nouveauté. Les Italiens en firent une règle essentielle de leur théâtre [...] Aussi, dans le recueil immense de leurs pièces, n'en trouve-t-on pas une seule dont un homme de gout soutienne la lecture». J.F. Marmontel, "Comédie", in *Encyclopedie* (1750), tomo III, Giuntini, Lucca 1759, pp. 554-555.

contrasto ridicolo tra i costumi e le parlate regionali, e quello alla francese, di matrice letteraria, fondato sullo sviluppo del carattere, della situazione o dei sentimenti, in perfetto accordo con lo spirito classificatorio e razionalista dei Lumi.

Per contro, il vecchio Goldoni e i suoi collaboratori della Comédie mostrano di vedere più lungo, proprio perché muovono dalla pratica del teatro: le «persone di gusto» e i «conoscitori» cui allude il veneziano sono gli operatori dello spettacolo, che hanno un diretto confronto con la rappresentazione e le reazioni del pubblico, elemento indispensabile della comunicazione teatrale, le cui preferenze vanno verso il superamento della tradizione e delle distinzioni di genere.

Si potrebbe dire che il genio di Goldoni, pur imbrigliato nelle strettoie di un sistema molto codificato, come era quello parigino, e nelle difficoltà successive di entrare, lui italiano, nel novero degli autori francesi, individua la strada del rinnovamento, cogliendo la necessità di superare i limiti dei gusti nazionali che avevano caratterizzato il teatro del suo secolo.

La punta più avanzata di questo processo risiede nell'intuizione di lavorare sul sentimento «misto» di patetico e di comico, di lacrime che si stemperano nel sorriso, che non era certo il nucleo del suo teatro, ma che si poneva a fondamento della nuova estetica dei generi popolari. Non il teatro dei canovacci, ma nemmeno quello della commedia di carattere del *Bourru*, era la strada dell'avvenire: gli anni della rivoluzione, con la nascita dei teatri commerciali e dei nuovi generi di consumo del *mélodrame* e della *comédie vaudeville* dimostrano come il genio prudente di Goldoni avesse già intuito che nell'unione di *bouffon* e *pathétique* si nascondeva la prima espressione di un gusto sovranazionale, capace di portare all'entusiasmo e alla commozione le platee popolari di tutta l'Europa, scatenando, per converso, il distacco e il disgusto degli uomini di lettere: il teatro europeo del primo Ottocento conosce infatti, come mai avvenuto prima, la netta distinzione tra un teatro di consumo, applaudito e affollato, e quello di cultura, raffinato e originale, ma

spesso persino privo dell'onore della rappresentazione, che costituisce uno dei caratteri principali di tutto il repertorio del XIX secolo<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Sui caratteri dei repertori ottocenteschi rimando al mio volume M. Cambiagli, *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, Guerini, Milano 2014.